LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

Jean-Gabriel Périot
Sandrine Stoïanov – Henri-François Imbert

# Docs en Courts



**MODE D'EMPLOI**

Le déroulé de ce livret suit la chronologie du travail mené par les enseignants avec les élèves.
Les premières rubriques, plutôt informatives, permettent de préparer la projection.
Le livret propose ensuite une étude précise du film au moyen d'entrées variées (le récit, la séquence, le plan…), ainsi que des pistes pédagogiques concrètes permettant de préparer le travail en classe.
Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet :
**www.lux-valence.com/image**

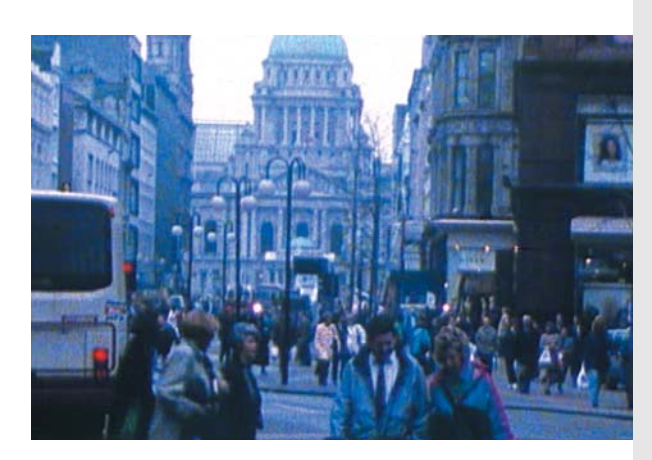



Le pictogramme indique qu'une de ces rubriques est en lien direct avec le livret.

**Directeur de la publication :** Véronique Cayla.
**Propriété :** Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40.
**Rédacteur en chef :** Simon Gilardi, Centre Images.
**Rédacteur du dossier :** Eugénie Zvonkine.
**Conception graphique :** Thierry Célestine.
**Conception** (juin 2010) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre
24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08.
www.centreimages.fr
Achevé d'imprimer : septembre 2010

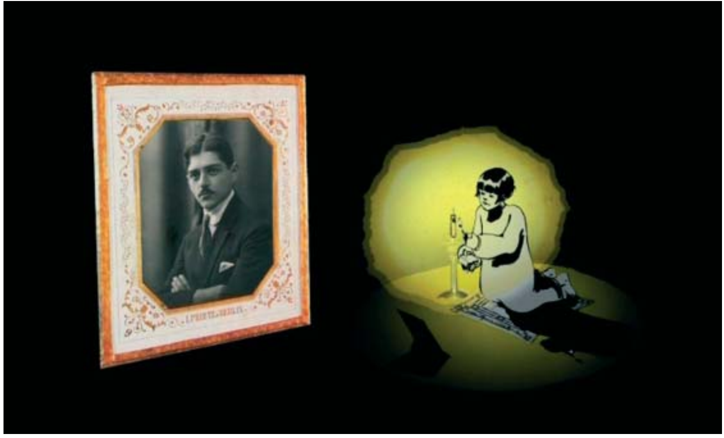




# SOMMAIRE










## Poser son regard sur la vie des autres

Un film composé de photographies d'Hiroshima au rythme lancinant, un film d'animation à l'imagerie chatoyante et débordante et un documentaire narrant l'enquête que mène un cinéaste pour retrouver les personnes vues sur un petit film amateur. Le mélange promet d'être très hétéroclite. Pourtant, malgré leurs différences visuelles et sonores, les démarches des trois cinéastes rapprochent ces trois œuvres.

Chacun des films de ce programme entretient une relation spécifique avec le documentaire et le document. Alors que Jean-Gabriel Périot s'intéresse au destin d'une ville, Sandrine Stoïanov et Henri-François Imbert se lancent à la conquête d'une trajectoire individuelle pour l'une et d'une famille d'étrangers pour l'autre. Les trois films s'appuient sur des histoires puisées dans le monde réel et sur des documents dont ils ne sont pas les auteurs. Périot utilise des photographies prises par d'autres, Stoïanov compose sa Russie imaginaire avec des morceaux de films d'archives, d'affiches de propagande et de photos de famille. Quant au film d'Imbert, son point de départ est un petit film réalisé par un autre.

Mais les trois cinéastes ont une approche singulière de ces documents, qu'ils se réapproprient. Les films sont tous intimes : dans *Sur la plage de Belfast* et *Irinka & Sandrinka* les cinéastes apparaissent à l'image, et Périot dit volontiers que *200 000 fantômes* est sa vision personnelle du drame d'Hiroshima. La présence des cinéastes est également signalée dans la bande son, avec la propre voix d'Imbert et de Stoïanov ou la voix singulière du chanteur choisie par Périot.

Ces approches très personnelles donnent de l'ampleur aux sujets abordés. Ainsi, à travers l'histoire de sa tante et la sienne, Sandrine Stoïanov nous parle de l'enfance prise dans l'histoire des grands à l'échelle de familles ou de peuples. Les films d'Henri-François Imbert et de Jean-Gabriel Périot laissent deviner le destin de tout un pays dans la tourmente, l'Irlande du Nord et le Japon.

***Nijuman No Borei*** **(*200 000 fantômes*)**
France, 2007

*Réalisation, montage :* Jean-Gabriel Périot
*Musique :* Current 93
*Montage son :* Xavier Thibault
*Mixage :* Laure Arto
*Recherches images, traduction :* Yasue Ikazaki
*Retouches images :* Clément Jautrou
*Production :* Envie de tempête productions
*Producteurs :* Guillaume Desmartin, Frédéric Dubreuil, Yves le Yaouanq
*Distribution (2010) :* Heure Exquise
*Durée :* 10 min
*Formats :* 35 mm couleur et n&b, 1:1,85
Photographies d'Hiroshima, prises entre 1914 et 2006

# FILMOGRAPHIE

## Jean-Gabriel Périot

2000 *Parades amoureuses* (1 min)
*Gay ?* (2 min)
*Journal intime* (2 min)
2002 *Et pourquoi pas…* (54 min)
*Avant j'étais triste* (2 min)
*21.04.02* (9 min)
2004 *Rain* (2 min)
*Lovers* (19 min)
*Devil inside* (3 min)
*We Are Winning, Don't Forget* (7 min)
2005 *Harness & Will* (3 min)
*Médicalement* (3 min)
*Undo* (10 min)
*Dies irae* (10 min)
2006 *Eût-elle été criminelle* (10 min)
*Under Twilight* (5 min)
2007 *200 000 fantômes* (10 min)
2008 *PRTRT* (1 min)
*Entre chiens et loups* (30 min)
2009 *L'art délicat de la matraque* (4 min)

# PRÉSENTATION

## 200 000 fantômes







### SYNOPSIS

1914, Hiroshima, des ouvriers travaillent sur un chantier. Le Palais d'exposition des industries et des arts s'érige peu à peu. Le bâtiment s'inscrit dans un paysage urbain qui évolue. La guerre et le danger s'immiscent avec le bruit d'un avion. Le 6 août 1945, c'est l'explosion de la bombe nucléaire, l'image s'efface. Au lieu de la ville, il n'y a plus que désolation. Mais une silhouette se dresse encore : celle du Palais. Peu à peu, les lieux se raniment : les soldats posent fièrement devant le centre de l'impact, les Japonais reconstruisent la ville. La vie reprend ses droits autour du Palais. Le 25 décembre 1947, l'empereur vient saluer le peuple. Les gens viennent au mémorial faire leur travail de mémoire. Les enfants, nouvelle génération, jouent à côté du Palais. Une manifestation contre la bombe se déroule devant le bâtiment. La ville vide s'élève et s'élargit autour du Palais. Les saisons passent. Nous tournons autour du Palais, nous nous approchons, nous nous éloignons. Le soir tombe et la rivière se couvre de lanternes. C'est la cérémonie Obon qui accompagne l'esprit des morts vers l'au-delà. Les cloches sonnent les fantômes des disparus.

### RÉALISATEUR

Né en 1974, Jean-Gabriel Périot devient assistant monteur, puis monteur avant de travailler en tant qu'assistant réalisation puis réalisateur. Sa formation joue un rôle important dans son travail de réalisateur, puisque dans plusieurs de ses films il utilise comme matière première des images préexistantes : images d'archives ou photographies, qu'il transforme, manipule, monte de manière à leur donner sens. Il réalise des films en formats vidéo et pellicule, crée des installations. Plusieurs de ses films traitent de la violence sociale, comme *We Are Winning, Don't Forget* qui explore à travers des photographies l'image du monde du travail. Son unique court-métrage de fiction « traditionnel », *Entre chiens et loups*, s'intéresse à un jeune homme à la recherche d'un emploi. L'installation qu'il a réalisée avec Laurence Bosman, *L'Administration des fées*, dénonce de manière humoristique et décalée les caractéristiques propres à chaque administration. Les thèmes de prédilection de Jean-Gabriel Périot sont la question de la mémoire face à l'histoire de notre civilisation, la question du point de vue et celle des conséquences et des responsabilités. Dans *Eût-elle été criminelle…* Périot questionne la France de la Libération et l'image que nous voulons bien en garder. Dans *Undo* il s'essaie à rembobiner l'histoire de la civilisation jusqu'à Adam et Eve, alors que dans *21.04.02* il explore les flux d'images et de violences historiques qui ont amené à faire passer Jean-Marie Le Pen au second tour des élections présidentielles. Ce film, comme *Dies irae* et *200 000 fantômes* est réalisé à partir de photographies.
Son œuvre oscille entre le politique, l'historique et l'intime. *Désigner les ruines*, installation de 2004, met en scène l'intime dans l'espace public. Périot se met lui-même en scène dans *Gay ?, Journal intime* et *Avant j'étais triste*, explorant sa vie privée, mais également son corps avec ses failles et ses fragilités. *21.04.02* croise l'itinéraire du réalisateur, qui fêtait ses 28 ans le 21 avril 2002, avec l'histoire contemporaine.

# PROPOS DU RÉALISATEUR

## Un mémorial







« J'aimais énormément le cinéma quand j'étais enfant. J'y allais toutes les semaines. Comme j'habitais dans une petite ville, le choix n'était pas extraordinaire, c'était surtout des films américains, et je n'ai pas de souvenirs d'un film en particulier, chaque nouveau film remplaçait le précédent. C'est seulement plus tard, quand je suis monté à Paris, que j'ai commencé à découvrir un autre type de cinéma. J'ai fait une formation pour devenir monteur, puis je me suis formé en tant qu'assistant réalisation sur le tas. Mon emploi à Beaubourg m'a beaucoup appris : j'y étais chargé de monter de petites vidéos présentant les expositions. Même si c'était formellement très traditionnel, j'ai commencé à cette occasion à manier les images d'archives, et puis j'étais plongé dans cet univers d'art contemporain…

### La première photo

J'avais lu le témoignage d'un survivant d'Hiroshima. Il m'arrive souvent de lire des choses assez dures, mais ce témoignage m'a particulièrement ému. À partir de là, j'ai commencé à chercher des informations sur cet événement et je suis tombé sur une photographie du dôme. Le déclic pour le film, ça a été cette photo. J'y avais trouvé cette puissance évocatrice, ce lieu symbolique fort pour le travail que je voulais faire sur la mémoire. Avant de partir à la recherche d'images au Japon, j'avais écrit que le film devrait être un travelling dans le temps autour du dôme. Certaines photographies n'étaient pas datées, je me repérais donc à la chronologie de construction de certains bâtiments avoisinants. J'avais élaboré un historique de ces constructions et j'ai donc organisé le film par blocs dans un ordre chronologique, chacun faisant entre 2 et 10 ans.

### Musique

J'étais parti du principe que pour l'époque contemporaine, si je manquais de photographies d'archives, je pourrais compléter avec les miennes et j'en ai fait beaucoup quand j'étais à Hiroshima. C'était un travail mécanique, je suivais des itinéraires précis menant vers le dôme à différentes heures du jour, en m'arrêtant tous les 3 mètres pour prendre un cliché. C'est durant ce travail que j'ai pour la première fois entendu la chanson de Current 93 dont j'avais le disque depuis quelques années. Peut-être que le contexte anglophone dans lequel j'évoluais m'a-t-il aidé à faire plus attention aux paroles. Tout d'un coup, il y a quelque chose qui a résonné pour moi entre cette boucle musicale, ces paroles et ce lieu, les images que je voyais. J'ai commencé le montage en ayant déjà choisi cette musique. J'avais un autre choix sous le coude, au cas où celui-ci ne marcherait pas : c'était une plage musicale du groupe Mono. Cette musique me plaisait parce qu'elle était japonaise et qu'elle évoluait de manière opposée au film. Le film commence par la bombe, puis s'apaise peu à peu. La musique, au contraire, montait crescendo jusqu'à la dixième minute. Cette opposition me semblait intéressante. Mais au moment du montage, j'ai compris que cette répétition lancinante de la boucle musicale et la mélancolie de la chanson de Current 93 était ce qu'il fallait pour le film.

### Superposition

J'ai commencé à travailler avec les images fixes un peu par hasard. J'ai toujours aimé l'image d'archive, film ou photo, mais je n'étais pas du tout un spécialiste de l'image fixe. Pour une installation, j'ai scanné toutes mes photos personnelles. Puis je les ai mises ensemble dans un montage, sans ordre précis. Et j'y ai découvert des accidents, créés par des suites de photographies, qui soudain racontaient quelque chose. Je me suis dit que si je travaillais plus ce procédé, ça pourrait être intéressant.
Le choix de la superposition pour *200 000 fantômes* est initialement un choix dû à une contrainte technique. Je n'avais qu'un choix restreint de photographies et dans la plupart le dôme n'était pas au centre de la photographie. Pour que le dôme reste central, je devais les décaler, ce qui laissait des liserés noirs autour, la photographie n'occupant pas toute l'image. J'ai intégré cette nécessité comme une donnée de mon film et elle l'a ouvert sur de nouvelles choses.

### Présences

Dans ma recherche, j'ai été frappé par les photographies des enfants, de cette femme qui, peu après le drame, laboure son potager ou encore de ce colporteur qui montre un film aux enfants. La série de photos de soldats est très violente. Parmi les photographies qui m'ont le plus ému, il y a la dernière photographie, prise probablement à la fin des années vingt, trouvée parmi les archives familiales des habitants d'Hiroshima. Le temps d'exposition est long, ce qui a rendu floues les personnes qui ont bougé et leur a donné un aspect fantomatique.

Ce qui me dérange dans l'idée de « devoir de mémoire », c'est que cela implique de forcer les gens à se charger d'une histoire, même s'ils n'en ont pas envie. En tant que citoyen, c'est une démarche en laquelle je ne me reconnais pas et en tant que cinéaste, je poursuis un but totalement différent. Nous ne sommes pas tous touchés par les mêmes choses, ni par les mêmes mots, les mêmes images, au même moment. Quand je parle de « mémorial », je veux dire que je fais le film avec ce que j'ai traversé et avec mes douleurs. Ce film, je le fais pour moi et pour sauvegarder quelque chose, le film s'adresse aux morts et non aux vivants. Je ne veux avec mon film obliger personne à l'émotion. »

Propos recueillis le 17 août 2010.





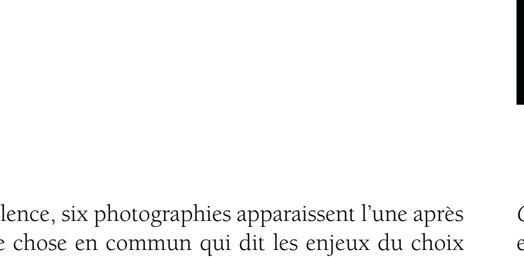


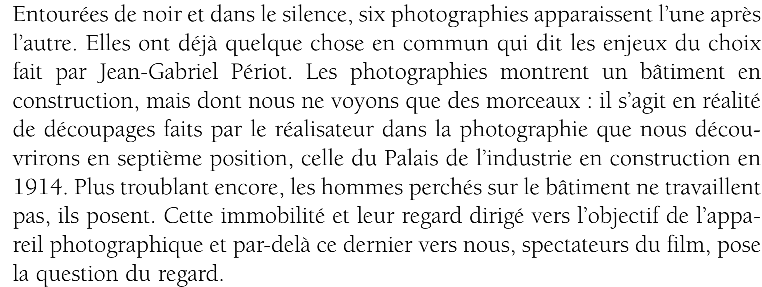




# ANALYSE

## Regarder pour se souvenir







Entourées de noir et dans le silence, six photographies apparaissent l'une après l'autre. Elles ont déjà quelque chose en commun qui dit les enjeux du choix fait par Jean-Gabriel Périot. Les photographies montrent un bâtiment en construction, mais dont nous ne voyons que des morceaux : il s'agit en réalité de découpages faits par le réalisateur dans la photographie que nous découvrirons en septième position, celle du Palais de l'industrie en construction en 1914. Plus troublant encore, les hommes perchés sur le bâtiment ne travaillent pas, ils posent. Cette immobilité et leur regard dirigé vers l'objectif de l'appareil photographique et par-delà ce dernier vers nous, spectateurs du film, pose la question du regard.

Il y a ainsi immédiatement quatre instances de regard mises en place : le regard des acteurs de l'histoire, le regard des témoins de l'histoire qui ont pris les photos, le regard du cinéaste qui réutilise ces photos, et enfin notre regard à nous, spectateurs.

Par ailleurs, chaque témoin-photographe possède un point de vue spécifique : il y a dans le film des photographies officielles, des images de reportage, mais aussi des photos de touristes. Périot insistait sur ces différentes perspectives dans un entretien avec Marion Klotz (www.objectif-cinema.com) : « *Chaque image a été produite à un moment donné avec un but, une volonté précise. Ainsi, elle n'est pas neutre à la base même de sa fabrication. Donc sa réactivation dans une autre époque n'est pas neutre non plus car le regardeur arrive avec son propre bagage historique qui la détermine toujours d'une manière différente.* » Notre regard de spectateur venu d'une autre époque ne peut que différer de celui qui participe aux événements historiques. Le malaise face aux photographies des soldats posant devant le lieu d'impact de la bombe, sourire aux lèvres, nous renvoie à cette distance.

« *J'avais besoin de faire passer le message qu'en quelque sorte ces gens morts m'avaient légué. Quand j'ai lu les témoignages, regardé les interviews sur Hiroshima, c'est un peu comme si ces gens me demandaient de transmettre ce que moi j'avais pu comprendre de leur histoire. Il me semble que les survivants – et d'une certaine manière les morts aussi – me demandaient de les écouter, de transmettre leur parole. Ces hommes attendent de nous que l'on perpétue leur mémoire* ». Le but du film est bien celui de faire se croiser le regard des disparus avec le nôtre. Le film commence et finit par là : regards vers l'objectif des hommes sur le chantier et regards tournés vers nous de la famille sur la dernière photographie.

### Un rituel de mémoire

Périot préfère assimiler ses films à des constructions de mémorial plutôt que d'évoquer le « devoir de mémoire ». Un rituel sonore et visuel s'installe, en effet, dans la première partie du film qui consiste en une lancinante mélodie et une lente et systématique apparition de nouvelles photographies. L'explosion nucléaire efface et interrompt son et image, l'un disparaît brutalement, l'autre est littéralement brûlée. Lorsque l'image réapparaît, le rituel a été rompu, il ne reprend que lorsque, à la cinquième photographie, le spectateur découvre avec stupeur que le bâtiment a survécu. À partir de cette découverte, le rituel peut reprendre : superposition de photographies et mélodie.

Le texte de la chanson *Larkspur and Lazarus*, du groupe de musique expérimentale Current 93, ne commence qu'après l'explosion. Il s'agit d'un choix intéressant, car il est non illustratif. Périot se refuse à faire coïncider les mots accentués par la voix avec une image plus mémorable, d'adapter le rythme de surgissement des photographies à celui de la diction, comme il est fait d'habitude dans les montages de photographies sur une musique. Cette désynchronisation donne l'impression d'une avancée inexorable du temps et le changement de photographies contrarie notre tendance à interpréter les événements à travers les mots de la chanson. Cependant certaines paroles dialoguent avec les images : elles évoquent « *les rues vides* », « *les forêts maussades* » et « *les poissons mourants* ». En opérant ces rapprochements entre images et sons, le spectateur utilise ainsi la possibilité laissée par Périot de poser un regard personnel sur les photographies.

# ANALYSE DE FRAGMENT

## Le mouvement immobile
















**De 07:33 à 08:54.**

Au début du film, les photographies apparaissent avec une fréquence d'à peu près une nouvelle image par seconde, ce qui permet au spectateur de parfaitement identifier le processus, qui est celui de la superposition des photographies. Mais vers la fin du film, le renouvellement des images s'accélère (jusqu'à 8 images par seconde) et se rapproche peu à peu d'un rythme de défilement qui serait celui de l'image cinématographique. Le cinéaste interroge là l'essence de l'art cinématographique, qui crée l'illusion du mouvement en faisant se succéder 24 images immobiles par seconde. Le film nous y a longuement préparés, à ce moment, à travers des successions d'images (4 au plus à chaque fois) qui créaient de courtes illusions de mouvement. Afin de créer une impression de mouvement à travers une succession d'images fixes, deux conditions sont nécessaires. Il faut tout d'abord que la succession soit suffisamment rapide (même si dans le film, elle n'atteint jamais les 24 images par seconde). De plus, les images ainsi rapprochées doivent se ressembler assez pour que le cerveau du spectateur reconstitue une continuité entre elles.

Dans un premier temps, une succession de photographies, prises depuis des axes différents mais avec la même distance par rapport au dôme, donne l'impression que c'est le bâtiment qui tourne devant nous, comme pour se montrer sous toutes ses coutures. Le décor autour change trop pour nous donner l'impression d'un mouvement de caméra, car il nous est impossible d'en reconstituer une continuité.

Mais dans la succession suivante des photographies, avec des vues sur le dôme à partir de la rivière, le décalage entre les points de prise de vues est suffisamment progressif pour donner l'impression de voir, quoiqu'en saccadé, un mouvement. Alors que jusque-là le spectateur avait bien conscience de se trouver devant un écran immobile où défilaient des images fixes, il croit maintenant apercevoir le mouvement d'une caméra qui n'existe pas. Celle-ci longe le dôme, puis s'élève au-dessus de lui.

Cependant, le spectateur reste conscient du fait qu'il s'agit bien d'un « mouvement immobile ». La superposition de photographies plus petites sur les plus grandes rappelle la fixité de l'image, tout en guidant le regard vers le lieu central du film, le dôme.

Le noir autour des photographies en début de film rappelait leur bidimensionnalité, que le spectateur oublie peu à peu, l'image ayant assez grandi pour occuper tout l'écran. Aussi, le mouvement de cette caméra inexistante produit un effet sur la place même du spectateur face au film. Alors qu'au début de la projection, il se percevait assis face à un écran où on lui montrait des photographies, le mouvement illusoire projette son regard dans le lieu.

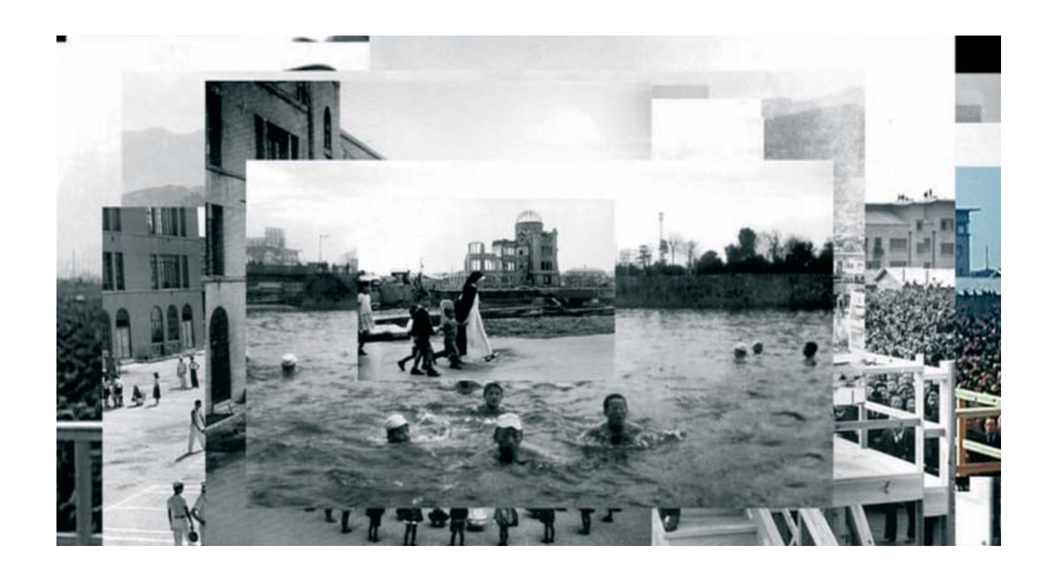
La plongée dans le réel est également préparée dans la bande-son. À la chanson qui occupait tout l'espace sonore, s'ajoute à 07:33 un bruit de fond qui ne cesse de grandir alors que le son de la chanson baisse progressivement. Les bruits de vent et de circulation occupent l'ensemble de la bande-son à 08:32, la mélodie ayant définitivement disparu. La descente vers le dôme et l'approche progressive sont accompagnées par les sons de l'eau, une nouvelle mélodie jouée sur un instrument à vent, une clameur de voix humaines et un son de cloches.

Aussi, sa vision et son audition projettent-ils le spectateur dans l'espace représenté lorsque la « caméra » atterrit, longe à nouveau le dôme et s'en rapproche pour révéler la cérémonie Odon, rite qui permet d'accompagner les âmes mortes sans sépulture vers l'au-delà. Le soir descend pour la première fois depuis le début du film, comme à la fin d'une éreintante et interminable journée de plusieurs dizaines d'années.

Alors que la vie était absente des images depuis plus de trois minutes, après les photographies de protestations contre le nucléaire, le son, l'enchaînement des photographies et la présence d'êtres humains font enfin revivre le lieu, au moment même où l'on invoque les morts.

# ANALYSE DE PHOTOGRAMME

## Passé présent



**Le photogramme analysé se situe à 04:16.**

Jean-Gabriel Périot, en choisissant de faire un film avec des immobilités successives au détriment du mouvement cinématographique, annonce que l'une de ses thématiques sera celle du manque : la succession ou la superposition de photographies nous oblige à penser à ce que nous ne voyons pas, à ce qui reste hors du film. Le choix de la superposition des photographies semble très judicieux pour évoquer la question de la mémoire : la superposition signale, en effet, le passage du temps et avec lui l'oubli partiel des informations visuelles, mais le débordement des images les unes après les autres renvoie à ce qui reste du passé, le souvenir.

L'analyse d'un photogramme, c'est-à-dire d'une des 24 images fixes composant chaque seconde du film, ne peut se faire qu'en tenant compte de son contexte dans le flux du film. Cela peut être le plan entier dans un film traditionnel. Ici, le contexte serait les photographies superposées qui le composent. Dans le photogramme choisi, nous voyons une superposition d'une quinzaine de photographie dont on aperçoit au moins une petite zone. Plusieurs autres ont totalement disparu de l'image, cachées par des photographies plus grandes. Le photogramme peut s'observer simultanément de deux manières. D'une part, le spectateur, apercevant les petites surfaces visibles renvoyant à telle ou telle photographie, les convoque dans sa mémoire chacune en entier, mais d'autre part, les photographies superposées étant de tailles différentes, le photogramme crée une image globale, différente de ce que donne à voir chacune des photographies utilisées.

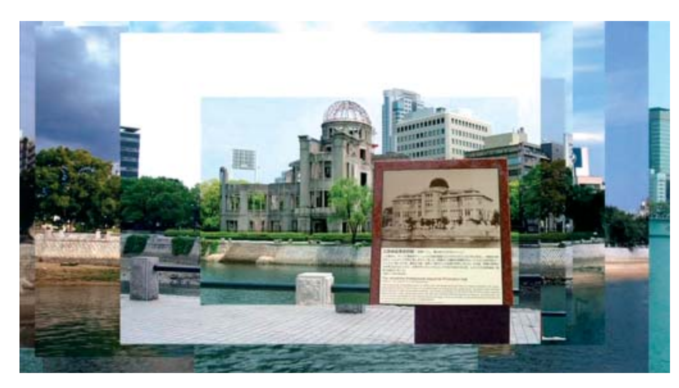
Alors que sur chacune des photographies ce ne sont plus des bâtiments en ruines que nous voyons, l'image globale générée par leur superposition interrompt les bâtiments par des pans de ciel ou d'autres pans de murs et les transforme en un amas de bâtiments, entre ruines et chantier. La superposition coupe également les corps, rappelant leur fragilité. Avec cette multiplication d'images partielles Jean-Gabriel Périot dresse le portrait d'une ville et même d'un pays à ce moment donné, qui, même si la reconstruction a déjà commencé, n'est encore que chaos et ruines. Aux bords gauche et droit du cadre, les images de foules initialement venues pour l'empereur Hirohito deviennent les témoins silencieux de l'état de leur ville et de leur pays.

### Le travail de mémoire mis en abyme

Le travail de mémoire est le thème central du film. Le dispositif nous renvoie à notre position de témoin et au sentiment de responsabilité engendré par les événements d'Hiroshima. Le texte de la chanson fait écho à ces questions à deux reprises : « *Tu pris ma main, / et me montra avec douleur* », « *Si je pouvais faire un vœu, / Comme dans les contes de fée / Je déferais mon passé / Et je me relèverais tel Lazare / Et je me tiendrais en pleine lumière / Et je bannirais toute obscurité.* » Dans les photographies, nous voyons également diverses réactions aux événements : les militaires américains posant devant le lieu de l'impact, inconscients de la gravité de ce qui s'est produit là, les visites au mémorial avec des fleurs déposées, la manifestation contre le nucléaire.
L'empereur Hirohito, sur les photographies que nous avons vues de lui, fait un travail de mémoire en venant saluer les habitants et rendre hommage aux victimes. Le cinéaste nous fait faire un travail de mémoire dans le film même : la succession d'images fixes renvoie au hiatus qui sépare les images, à ce qui se joue entre elles et que nous ne voyons pas. La superposition des images, quant à elle, renvoie sans cesse le spectateur à ce qu'il ne voit plus ou plus en entier. Ainsi, à partir du pied de l'empereur que nous apercevons dans le photogramme, notre travail de mémoire nous ramène au moment du travail de mémoire de l'empereur. La petite zone de couleur à droite dans le cadre rappelle également l'hétérogénéité des images mises ensemble, la nécessité pour le spectateur de les identifier comme des unités séparées, de tenter de les mémoriser.
La superposition permet ainsi de signaler le passage du temps (chaque nouvelle photographie a été prise à une date ultérieure à la précédente), mais sans effacer entièrement le passé. En même temps que le pied d'Hirohito, nous voyons aussi la ronde des enfants, des baigneurs, un groupe de gens rassemblés pour jouer à un jeu de raquettes. Tout au centre de l'image, la nouvelle photographie nous montre une nonne menant des enfants par la main. La volonté d'intervenir, d'aider surgit grâce à la mémoire vivante du massacre, à la co-présence des époques et à ce qui témoigne de cette co-présence, le dôme. Ce geste est alors si fort que la femme et les enfants semblent marcher sur l'eau, au milieu des têtes de baigneurs.

# PISTES DE TRAVAIL







*Undo* – Local films.

## Une narration remplie de hiatus

L'une des conséquences principales du choix formel de Jean-Gabriel Périot, celui de ne faire son film qu'avec des images fixes, des photographies, est de constituer une narration extrêmement elliptique. Dans un premier temps, la classe pourra travailler à élaborer un synopsis du film. Comment créer du lien sémantique entre les images ? Comment rendre compte de l'ensemble des images vues et des images globales constituées par superposition sans faire de description trop détaillée ? Comment rendre compte de l'immobilité des images constitutives du film ? Faut-il, par exemple, utiliser des verbes ou opter pour des phrases nominales jusqu'au « mouvement » final ?
Dans un deuxième temps, les élèves peuvent à leur tour s'essayer à construire une narration à partir de quelques photographies choisies sur un sujet différent. Ce deuxième exercice permet de vérifier l'importance du choix des éléments visuels et de leur mise en ordre pour l'élaboration d'un discours cohérent.

## Photographier le dôme

L'analyse des objets qui apparaissent devant le dôme permet d'éclairer notre perception des différents passages du film. Comment chacun des objets influence notre impression ? À quoi fait penser l'écriteau « *Center of impact* » devant lequel posent différentes personnes ? Pourquoi l'écriteau est-il anglais ? Que signale l'écriteau avec la photographie du dôme en face du dôme lui-même, qui apparaît à la huitième minute du film ? À l'inverse, quelle atmosphère créent les branches fleuries qui apparaissent sur plusieurs photographies vers la fin du film ?
Tout au long du film, Jean-Gabriel Périot utilise des photographies préexistantes du dôme. Il peut être intéressant d'analyser quelques photographies en se demandant qui était le photographe et à quelle occasion il prenait la photographie. S'agit-il de photographies officielles (par exemple, lors du salut de Hirohito) ou alors de photographies touristiques (faites par les Américains peu après l'explosion ou plus tard dans la ville contemporaine). Que veut raconter chacune des photographies et comment leur choix de cadrage et le moment capté servent-ils le discours cinématographique de Jean-Gabriel Périot ?

## *Undo* et *Under Twilight*

Les films de Jean-Gabriel Périot tournent souvent autour des questions de la mémoire et de la responsabilité de chacun dans le cours de l'histoire. Dans la série « 10 minutes pour changer le monde », il a réalisé le court-métrage *Undo* où à travers une série d'images préexistantes il remonte le cours de l'histoire, défaisant les catastrophes une à une. Le discours se construit une fois de plus à travers la manipulation du matériau : le cinéaste met les bobines en marche arrière, tout simplement. Parmi les évènements dramatiques ainsi effacés il y a l'explosion nucléaire, peut-être celle d'Hiroshima. Le film remonte ainsi jusqu'à Adam et Eve (images tirées d'un film), car il semblerait que le seul moyen d'endiguer le cours des catastrophes serait d'annuler l'existence même du monde. Le trou noir avale le monde dans un geste ultime d'effacement. *Undo* aborde ainsi les mêmes questions que *200 000 fantômes* en les prenant à l'envers : comment empêcher l'inexorable passage du temps ? Comment empêcher les catastrophes meurtrières ?
Un autre film qu'il est intéressant d'aborder pour étudier *200 000 fantômes* est *Under Twilight* qui raconte un bombardement non du point de vue des victimes, mais de l'agresseur, des machines militaires : avions, viseurs et obus.
Ces trois films peuvent ainsi former une trilogie autour de la guerre et de son impact sur l'humanité à travers trois prismes différents : le point de vue de l'agresseur, le point du vue du survivant et le point de vue du témoin de l'histoire, dont les sentiments de culpabilité et d'empathie poussent à repenser l'Histoire.

Tous les films de Jean-Gabriel Périot sont consultables sur http://jgperiot.free.fr/

*Irinka & Sandrinka*
France, 2007

*Scénario :* Sandrine Stoïanov
d'après un entretien avec Irène Stoïanov
*Réalisation :* Sandrine Stoïanov et
Jean-Charles Finck
*Animation et décors :* Sandrine Stoïanov
*Images qui tremblent :* Jean-Charles Finck
*Son :* Fred Meert
*Musique :* Anahit Simonian
*Montage :* Jean-Charles Finck
*Production :* Je suis bien content, La Boîte Productions, Les films du Nord
*Durée :* 16 min
*Formats :* 35 mm couleurs, 1:1,66
*Voix :* Lucienne Hamon, Sandrine Stoïanov







# PRÉSENTATION

## *Irinka et Sandrinka*

### RÉALISATRICE

Née le 13 avril 1973, Sandrine Stoïanov est originaire de Russie du côté paternel, mais pour cause de conflits familiaux, ne garde pas de contacts avec la culture de ce pays. Elle fait les Beaux-Arts d'Épinal afin de devenir illustratrice de livres pour enfants. Pour son diplôme de fin d'études, elle se penche sur l'histoire de son grand-père russe, Eugène Stoïanov, dont le point de départ sont trois objets : un portrait d'Indien peint par lui, un diptyque de Saint Georges et un étui à cigares Élégance. Par la suite, sa rencontre avec un réalisateur de film d'animation sera déterminante. C'est Jean-Charles Finck, auteur du film *Le Nez* (d'après Gogol), composé de dessins immobiles, qui la pousse à se lancer dans le projet d'*Irinka & Sandrinka*. Elle commence le film en 2000 et y travaille durant cinq ans. Elle se dit volontiers « *inculte* » en films d'animation, mais cite parmi ses influences des réalisateurs tels que Jan Svankmajer, Iouri Norstein ou Winsor McCay. Aujourd'hui animatrice et décoratrice pour d'autres réalisateurs, elle a co-écrit avec Jean-Charles Finck un deuxième court-métrage « autobiographique » qu'ils se préparent à co-réaliser.



### DÉCOUPAGE

Caractères droits : évocation verbale et non verbale – *En italique : évocation verbale* – [entre crochets : évocation non verbale].

**00:00 :** Générique.
**00:17 :** *son d'un magnétophone qui s'allume. Irène raconte qu'étant petite, elle ne connaissait son père qu'en photographie.* [Irinka prie puis embrasse la photo].
**00:55 :** [Irène et Sandrine sont autour d'une table couverte de photos] *Irène explique pourquoi elle ne parle pas russe et évoque ses parents.*
**01:34 :** [« Irinka »]. Irène se souvient qu'enfant, sa mère l'a amenée chez le photographe et qu'une automobile l'a terrifiée.
**02:37 :** [« Grand-père »]. *Irène parle de son père, du grand-père de Sandrine et de la Révolution russe.* [Le grand-père Eugène chevauche habillé en Saint Georges, un squelette court dans une rue entre les pendus].
**03:08 :** [des images d'archives retouchées de l'époque évoquent la Révolution].
**03:33 :** Eugène s'enfuit à cheval et traverse plusieurs épreuves avant d'être arrêté par les Roumains. *Irène raconte sa libération à Sandrine*.
**04:14 :** les parents d'Irène se marient malgré la désapprobation de leurs parents.
**04:38 :** *Sandrine se souvient de son grand-père* [et revoit dans son imagination la chambre de ce dernier].
**05:14 :** [« Sandrinka »]. *Sandrine raconte ce qu'elle s'imaginait de son passé étant enfant.* [Sandrinka dessine un piano et en fait sortir des paysans moldaves qui dansent avec elle. L'ombre de son grand-père joue du piano].
**06:48 :** [« Le conte de fées »].
**06:54** : [Sandrinka entre dans les pages d'un livre de conte et arrive dans un château. Dans la galerie de photos, son grand-père reprend vie et valse avec elle].
**08:38 :** [Elle se retrouve seule dans une grande pièce]. *Irène parle du conflit entre les Stoïanov et les Baranov.* [Des petits soldats rouges et blancs se font la guerre. Sandrinka est sauvée par son grand-père habillé en Saint-Georges].
**10:15 :**[« L'enterrement »]. *Irène parle du décès de sa mère.* [Irinka suit le cercueil à travers l'église puis au cimetière].
**11:29 :** Irinka vient vivre chez ses grands-parents Baranov, mais le grand-père décède. Elle se retrouve chez les Stoïanov où elle est élevée de manière stricte et froide.
**13:15 :** [« Irinka & Sandrinka »].
**13:22 :** [Irinka voyage en train vers Paris].
**13:50 :** *les deux femmes évoquent les parents de Sandrine en regardant des photos.* [Sandrinka descend du train à la gare. Irinka et Sandrinka marchent l'une vers l'autre, s'étreignent].
**15:11 :** *sur le générique, Irène dit que la maison Stoïanov a brûlé et qu'elle ne reviendra jamais en Russie.*

# PROPOS DE LA RÉALISATRICE

## Quand les pays divorcent










« Le point de départ du film vient de mon enfance. J'avais ce nom de famille, Stoïanov, dont je ne savais pas l'origine exacte. Je ne connaissais pratiquement pas la famille du côté de mon père, ne parlais pas russe et n'avais jamais été en Russie. Les gens me demandaient d'où venait mon nom et cela m'agaçait de ne pas savoir répondre. Du coup, quand j'ai choisi un sujet pour le diplôme de fin d'études des Beaux-Arts, ces questions se sont imposées et j'ai décidé de faire un travail autour de mon grand-père. Mon travail se composait d'un côté de croquis pour témoigner de mon quotidien, d'autre part de photos de famille retrouvées et de certaines des photos prises par mon grand-père (architecte, il pratiquait la photographie, le dessin et le piano), collées et retravaillées dans une sorte de journal. J'ai aussi rencontré tous mes oncles et tantes du côté Stoïanov. C'est ainsi que j'ai revu Irène et que j'ai enregistré un entretien avec elle sur un vieux magnétocassettes. Cette rencontre m'a bouleversée et en rentrant j'ai dû « vomir » des dessins sur son histoire.
Cet entretien a été la pierre d'achoppement et le fil rouge du film. Avec Jean-Charles Finck, nous avons construit le scénario sur ce fil ténu de réel sonore qui tranchait avec l'onirisme des images. Mais au dernier stade du travail, nous avons dû y renoncer à cause de la qualité technique très insuffisante de la bande, qui nuisait à la compréhension du film, et je me suis résolue à faire interpréter le rôle d'Irène par une comédienne, et à interpréter mon propre rôle. Finalement, la rencontre avec la comédienne Lucienne Hamon a été formidable. Elle s'est totalement identifiée à Irène et a réussi à faire en sorte qu'on puisse vraiment croire que c'est Irène qui parle. Elle-même a des origines russes et a vécu un passé en certains points similaire à celui d'Irène, cette proximité me semblait nécessaire.

Le film part d'une réalité pour la réinventer. J'avais de la Russie une connaissance approximative et c'était cette Russie imaginaire que je voulais représenter. Mes influences ont été surtout visuelles, allant de l'illustrateur de livres pour enfants Bilibine et des peintures traditionnelles orthodoxes sur bois à Alexandre Rodtchenko et El Lissitski, leurs peintures, photomontages et affiches de propagande. En littérature, j'étais attirée par certains auteurs tels qu'Andreï Makine ou Nina Berberova, dont l'itinéraire va, comme celui d'Irène, de Russie en France. L'alphabet cyrillique, que je ne déchiffre pas, a aussi été une inspiration visuelle importante.
Mon but était de recréer un univers à partir de ces influences croisées, après me les être réappropriées : j'ai donc systématiquement transformé ce que j'utilisais. Je me suis même mise en scène pour reproduire une des affiches d'Alexandre Rodtchenko (la femme au foulard, 03:58), de cette façon j'habitais physiquement la citation. Je n'ai pas voulu aller en Russie, connaître « en vrai » ce pays qui me hantait, avant d'avoir terminé le film, afin d'être sûre de dépeindre la Russie que j'avais recréée dans mon esprit étant enfant.

Ce désir de faire passer par le prisme de ma réinterprétation tous les éléments hétéroclites qui composent le film m'a poussée à faire l'essentiel du travail d'animation, de décor, de composition, de couleur et de trace moi-même, alors que j'étais novice dans ce métier. J'aurais pu confier davantage de travail à d'autres, ce qui m'aurait permis de finir le film plus vite, mais j'avais du mal à m'en séparer et à en remettre quoi que ce soit entre d'autres mains, mises à part celles de Jean-Charles Finck, qui faisait le montage image et son, et dont l'esprit de synthèse a structuré efficacement mon film.
Quand le projet du film est né, j'avais un fouillis d'images en tête, que j'avais du mal à ordonner pour en faire une narration intelligible. C'est en cela que Jean-Charles m'a apporté une aide précieuse. Il m'a semblé intéressant d'incarner ce regard extérieur sur moi : je lui ai donc demandé de réaliser la partie du film qui dépeint mon entretien avec Irène. Sa manière de dessiner donne à ces images un style très différent du reste du film et apporte, si ce n'est un regard objectif, une autre subjectivité que la mienne dans le film.

Ce qui m'a permis de me reconnaître dans le récit d'Irène, c'est le lien que je ne pouvais m'empêcher de faire entre son enfance et la mienne, mais aussi la comparaison entre le déchirement de son pays en deux factions ennemies et l'antagonisme de ses deux familles. À mon échelle, j'ai connu un déchirement durant toute mon enfance, celui du divorce de mes parents et de l'opposition farouche entre leurs familles. Dans le film, je tente ce rapprochement entre les bouleversements individuels et historiques. La petite histoire des guerres familiales et la grande Histoire des pays qui divorcent. Ces drames, qu'ils soient humains ou historiques, ne laissent que peu de place à l'enfant qui s'y trouve pris. Faire ce film, c'était tenter de trouver ma place, c'était une façon de se créer un lieu d'existence, qu'il soit réel ou imaginaire. »












# ANALYSE

## Jouer pour se réinventer une histoire



Le jeu est le principe structurant d'*Irinka & Sandrinka*, film dont le type de narration va du conte de fée au récit autobiographique en passant par la bande dessinée ou le roman-photo.

Le film se présente au spectateur comme un ensemble foisonnant et hétéroclite. Les techniques d'animation correspondent aux niveaux de narration et permettent de les distinguer. L'entretien entre Sandrine et Irène est présent tout au long du film dans la bande son. Mais il est aussi représenté à l'image par un dessin animé à la mine de plomb, légèrement tremblant, réalisé par Jean-Charles Finck. Le monde dans lequel évolue la petite Irinka est composé d'images d'archives, de collages, d'affiches de propagande soviétiques (aux dominantes rouge, blanche et noire et aux formes géométriques), de dessins populaires russes. Sur ce fond, Irinka elle-même est dessinée à l'encre de chine et animée de manière traditionnelle. Enfin l'univers de Sandrinka est inspiré des illustrateurs de contes russes. Cependant, les techniques s'interpénètrent : dans l'entretien Sandrine-Irène des photos sont incrustées dans l'image, même chose dans la galerie du château imaginaire dans lequel entre Sandrinka. Cette incohérence n'est qu'apparente : les trois niveaux de narration sont contenus dans un autre niveau, celui de l'imaginaire de Sandrine (c'est elle qui réinvente jusqu'aux souvenirs d'Irinka) ; il assure donc la cohérence du film.

### Deux fois deux

Malgré l'apparente disparité du matériau, une structure claire tient l'ensemble du film. Les deux personnages principaux ont chacun deux formes : Irène, la femme adulte qui se souvient de son passé, Irinka, l'enfant ballottée par la vie ; Sandrine est représentée en adulte et sous sa forme enfantine, Sandrinka. Le film est ainsi construit sur la proximité entre les deux femmes rendue possible par le rapprochement entre les enfants qui sont en elles. Le suffixe russe imposé au très français prénom Sandrine (Sandrin**ka**) crée une rime entre leurs prénoms. Sandrine Stoïanov utilise la même technique pour dessiner les petites filles et l'on ne peut les distinguer que grâce à leur coupe de cheveux (courts pour Irinka, longs pour Sandrinka). Ce rapprochement atteint son point d'orgue à l'arrivée du train en gare. C'est Sandrinka et non Irinka qui en descend. À force d'avoir écouté et réinventé le passé d'Irène, Sandrine s'imagine à sa place. Cette empathie réciproque nous est racontée par les retrouvailles d'Irinka et Sandrinka dans un espace abstrait. L'animation change à cet instant pour se rapprocher du tremblé de celle de l'entretien, montrant qu'il s'agit ici d'une rencontre entre les enfants qu'il y a en chacune des deux femmes.
Cette quasi gémellité est reproduite par les poupées russes qui apparaissent à chaque chapitre (et qui ne se différencient que par la couleur du foulard). Mais elles représentent également la structure du film : à chaque nouveau chapitre, alors que nous avançons dans le dévoilement des personnages et de leurs souvenirs, la taille des poupées diminue.

### Le jeu, malgré tout

Au début de chaque chapitre, le carton s'ouvre en volets latéraux, tels des rideaux. Les nombreux plans en pied des personnages se tenant frontalement devant la « caméra », les personnages se distinguant clairement du décor, participent aussi d'un dispositif théâtral. Cette référence ajoute un aspect ludique à un film au propos souvent sombre. La composante du jeu est ici essentielle. Ainsi de Sandrinka déambulant dans le château imaginaire : le jeu intervient de manière magique en redonnant vie à la photo du grand-père. Ce « jeu malgré tout » permet d'éclairer les moments les plus violents du récit. L'influence du conte se mélange avec les références à l'Histoire : c'est sur un cheval de Palekh (dessin traditionnel russe sur bois) que le grand-père Eugène saute du Palais d'hiver. Mais ce cheval est également rouge comme dans *La Baignade du cheval rouge* de Petrov-Vodkine, tableau symbolisant l'arrivée imminente de la révolution.

# ANALYSE DE SÉQUENCE

## Les maisons et les poupées

**De 11:28 à 13:14**
La séquence se divise en deux parties : la vie chez les Baranov puis chez les Stoïanov. Leur différence de longueur est significative : si le bonheur chez les Baranov est évoqué en un seul plan, le récit du malaise chez les Stoïanov se prolonge. L'introduction est située dans un espace abstrait : Irinka se trouve sur un échiquier, rappel du combat entre rouges et blancs, assimilé à celui entre les deux familles.
La différence d'animation entre Irinka qui bouge de manière fluide et les grands-parents, photographies animées, pantins de papier aux visages immuables, permet de souligner leurs relations. Là où le geste du grand-père Stoïanov frappe par sa réserve – le refus est signalé par son mouvement de main et relayé par un dandinement de tête de la grand-mère, les bras du grand-père Baranov s'ouvrent avec la sincérité brusque d'un guignol.

### Une petite fille et l'Histoire

La solitude de l'enfant pris dans les conflits familiaux et les bouleversements historiques est un thème essentiel du film. La première image de la séquence montre Irinka seule, une bougie à la main. Ce procédé est repris lorsque Irinka change de maison. Nous voyons la petite fille, seule au milieu du plan, puis un rapide « zoom » arrière révèle le nouveau contexte dans lequel elle devra trouver sa place : une maison encadrée par les deux Stoïanov gigantesques.
Le thème du fantôme, déjà travaillé avec l'ombre du grand-père de Sandrinka au piano, trouve son aboutissement avec l'effacement du grand-père Baranov. Métaphore de la mort, il révèle l'aspect incertain et fuyant de la réalité vue par les yeux de l'enfant.
Malgré les circonstances dramatiques (Irinka vient de perdre sa mère) le jeu reste un élément essentiel, même s'il n'est pas toujours joyeux et rassurant. Irinka devait être assise sur les genoux du grand-père Baranov, mais la réalisatrice l'a déplacée afin de mettre en évidence les bouleversements de sa vie : Irinka joue avec sa peluche qu'elle trempe dans une bassine et nettoie avec une brosse. Quand Irinka se réveille dans la maison des Stoïanov, présentée comme une maison de poupée, le rapport de forces a changé, elle est à son tour devenue un jouet. Elle est entourée de poupées géantes (les jouets hypertrophiés étaient déjà angoissants dans le château). Des mains entrent par le haut du cadre pour la saisir et lui faire subir le rituel de son propre jeu : elle est plongée brutalement dans un bain, puis récurée avec une brosse. Son habillement rappelle celui des « poupées à habiller » en carton. La violence de ce traitement est soulignée par la brosse qui est une photo d'objet en couleur face à une Irinka, dessinée en noir et blanc, qui semble plus fragile. Cette brutalité se retrouve dans le geste des mains géantes qui manipulent Irinka lorsqu'elles la frappent sur les doigts pour l'obliger à manger proprement.
Cette séquence relate les changements de l'univers de la petite fille, vus par ses yeux. La bande son raconte l'itinéraire émotionnel du personnage à sa manière. Nous découvrons ainsi les rythmes et les sons de l'enfance d'Irinka. L'univers rassurant des Baranov est caractérisé par le grincement répété sur un rythme régulier du fauteuil à bascule du grand-père, qui continue de balancer quelques instants après sa disparition, émettant un dernier son plaintif.
Peu après celui du fauteuil, un autre grincement se fait entendre. Lorsque la grand-mère Stoïanov tend la main pour inviter Irinka à entrer dans la maison, son mouvement est accompagné d'un grincement. Ce son annule la possible bienveillance du geste et rappelle avec humour une expression idiomatique russe : faire quelque chose « avec grincement » (« so skripom ») signifie la faire à contre-cœur. Nous retrouvons le grincement lorsque la fillette tente de manier les couverts surdimensionnés.
Le rythme sonore devient plus saccadé, ponctué par des sons agressifs comme le coup de baguette sur les doigts de l'enfant, ou le claquement des mains de la grand-mère appelant ses servantes. La musique, chez les Baranov, créait une inquiétude latente grâce à quelques sons de violon chuintés. Chez les Stoïanov, elle évolue sur un rythme de danse, mais « déraille » systématiquement vers la dissonance, signifiant le malaise de la maisonnée malgré des apparences préservées.











# ANALYSE DE PLANS

## La promenade du souvenir









Le moment où Sandrine se souvient de son grand-père se démarque par un parti pris inhabituel, celui de la « caméra subjective ». C'est un choix singulier dans un film d'animation puisqu'il s'agit d'une caméra virtuelle, créée « par ricochet » dans l'imaginaire du spectateur à partir des images du dessinateur. Le plan commence sur une porte dont nous nous rapprochons, puis une main d'enfant entre par le bas du cadre et l'ouvre. Cette main nous indique qu'il s'agit bien d'une « caméra subjective » et qu'il y a coïncidence temporaire entre le mouvement de la caméra imaginaire et de l'héroïne du plan, Sandrinka.

### Un décalage progressif

Commence alors un long plan en mouvement, interrompu par trois inserts très courts (moins de 2 secondes chacun pour un plan de 36 secondes). L'essentiel de l'image est réalisé à l'aide d'une animation à l'encre de Chine aux couleurs blanche, noire et marron. S'y trouvent insérés des éléments hétéroclites non dessinés par la réalisatrice. Ainsi, lorsque la caméra-Sandrinka s'approche du lit, elle voit aux murs deux photographies noires et blanches qui se démarquent à peine dans l'image monochrome et un portrait en couleur d'un Indien. C'est ce portrait d'Indien, photographié, qui se retrouve quelques instants plus tard isolé et mis en valeur par un insert fixe.
Dans le plan en mouvement, la seule déformation de ce portrait vient de l'angle de vision de Sandrinka. De plus la caméra ne s'attarde pas spécialement sur lui, il reste dans le coin droit supérieur du cadre. En insert, le portrait capte alors notre attention, alors que nous ne l'avions pas vraiment remarqué auparavant.

Le décalage entre la présentation des objets dans le plan en mouvement et dans les inserts va s'accentuer. Le deuxième objet, un dyptique de Saint-Georges, sera plus déformé par le dessin (un réveil et une lampe au premier plan le dissimulent partiellement) avant d'apparaître parfaitement exposé dans l'insert. Puis l'étui à cigares avec le fume-cigare sont totalement dessinés à l'encre de Chine dans le plan avant d'apparaître en photographie, dans une « mise en scène » qui ne correspond pas à sa disposition dessinée (le fume-cigare est à gauche de l'étui ouvert, puis à droite de l'étui fermé.)
En même temps, l'image se désolidarise progressivement du son : en voix *off*, Sandrine se souvient de son grand-père ; l'exploration de la chambre du grand-père semble illustrer le propos. Sandrine précise qu'il jouait souvent du piano et nous entendons quelqu'un jouer. Pourtant lorsque Sandrinka arrive au piano, il n'y a personne et elle effleure elle-même ses touches. De même, au lieu de voir le geste du grand-père donnant des crayons à Sandrinka, nous la voyons se servir des crayons, déjà à disposition. Le plan en mouvement est donc autre chose qu'une simple illustration du texte.
Dans ce plan, Sandrinka emprunte l'itinéraire inverse de celui de Sandrine dans son récit. Elle parle de son grand-père qui « apparaissait de sa chambre, jouait une valse ou quelque chose d'autre et puis redisparaissait ». Or, dans le plan, le grand-père est absent, et c'est Sandrinka qui pénètre dans sa chambre. Cette démarche du « chemin inverse » n'est autre que celle de la mémoire active, qui « remonte le fil des souvenirs ». Ce serait donc Sandrine qui, pour se souvenir de son grand-père, pénètrerait dans sa chambre sous la forme de Sandrinka, grâce à ses souvenirs de lui en tant que petite fille.

### Se souvenir pour créer, créer pour se souvenir

Cette démarche rappelle le rapport entre le plan en mouvement et les inserts. Dans le film, nous voyons d'abord l'objet intégré à l'univers de l'animateur (partiellement ou totalement redessiné) puis le point de départ (photographie de l'objet lui-même), alors que dans le processus créatif l'objet qui sert de point de départ vient avant sa transformation artistique.
Il est donc essentiel que le plan se termine par le geste de Sandrinka vers ses crayons. C'est par ce geste créateur que passera l'artiste pour aller de son passé à l'œuvre d'art. Tout le film n'est que le résultat de cette démarche. Le plan boucle sur lui-même puisqu'il se termine par le geste qui est à l'origine du film lui-même : dessiner. Il devient ainsi le « plan originel » du film. Les trois objets représentés en inserts sont ceux qui avaient inspiré à Sandrine Stoïanov son travail de fin d'études aux Beaux-Arts, ce qui confirme la place primordiale de ce plan dans le film.

### L'insert manquant

L'autre objet qui se détache dans le plan en mouvement est la poupée russe : de couleur rouge, on en aperçoit quatre qui trônent sur le piano. Image récurrente et structurante dans le récit, elles viennent d'ici, de cette « pièce originelle » où la cinéaste a puisé son inspiration. Ces poupées qui représentent le dévoilement progressif de ce qu'il y a à l'intérieur (d'une chambre ou de la tête de quelqu'un) n'ont pourtant pas d'objet réel « de référence » qui nous serait présenté en insert.

# PISTES DE TRAVAIL







*Valse avec Bachir* – Les éditions Montparnasse.




## 1. Du story-board au film

Le départ d'Irinka vers Paris est une séquence courte et intéressante à analyser. Tout d'abord, si nous comparons le story-board et le film, il apparaît qu'un personnage a disparu dans le film : il s'agit de la gouvernante. Qu'apporte son élimination ? De plus, le voyage d'Irinka vers Paris est représenté par trois plans seulement. Chacun d'entre eux relate le voyage de manière différente. Il est intéressant d'analyser comment ces trois plans relatent l'état émotionnel de l'enfant.

En énumérant les éléments hétéroclites dans ces plans, analysons quelle image synthétique Irinka garde de l'Union soviétique, dans l'imaginaire de Sandrine. Parmi ces éléments : un Staline gigantesque dans une position rappelant les affiches de propagande, des ouvriers dessinés par le célèbre illustrateur Vladimir Lebedev sur la couverture d'un recueil du poète pour enfants soviétique Samuel Marchak (*Hier et aujourd'hui*, 1925).









## 2. Le film d'animation et la démarche documentaire

Une des particularités du film est le rapport qu'il tient à maintenir avec des points de départ réels, qu'il s'agisse d'objets (les trois objets souvenirs du grand-père) ou de la réalité d'un entretien (le point de départ du film est celui avec Irène enregistré par Sandrine), alors que l'on attend le film d'animation plutôt sur le terrain de l'imaginaire. Il peut être intéressant d'établir des parallèles avec d'autres films d'animation travaillant le lien entre la démarche documentaire et le souvenir et l'imaginaire individuels, tels que *Valse avec Bashir* d'Ari Folman (2007). N'oublions pas que la bande dessinée, quant à elle, explore le rapport entre l'imaginaire et la mémoire de l'Histoire depuis longtemps (dans *Maus* de Art Spiegelman, par exemple).

## 3. « Avec le coin rouge, bats les blancs ! »

(El Lissitski, 1919-1920)

L'importance des affiches de propagande soviétiques est évidente dans le film. En prenant un exemple d'affiche particulièrement connue nous pourrons mettre en évidence leurs constantes formelles (couleurs, formes, utilisation de la typographie). Une fois ces éléments mis en évidence nous pourrons observer la manière dont Sandrine Stoïanov les utilise dans le film (par exemple, lorsqu'elle met des images d'archives en plein écran, mais les « découpe » en deux morceaux géométriques en les coloriant en rouge et vert, 03:17).

***Sur la plage de Belfast***
France, 1996

*Réalisation, scénario,*
*images et son :* Henri-François Imbert
*Montage :* Marianne Rigaud
*Musique originale :* Silvain Vanot
*Production :* Libre cours
*Distribution (1996) :* Pretty Pictures
*Durée :* 38 min
*Formats :* tournage en Super 8, vidéo Hi8, kinescopage en 16 mm, gonflage en 35 mm, couleur, 1:1,66

## FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Henri-François Imbert

2009 *Le Temps des amoureuses* (1 h 23)
2003 *No pasarán, album souvenir* (1 h 10)
1999 *Doulaye, une saison des pluies* (1 h 20)
1996 *Sur la plage de Belfast* (38 min)
*Bon anniversaire papa* (6 min)
1993 *André Robillard, à coups de fusils* (16 min)
*Papa va faire une conférence à Lausanne* (2 min)
*Le 1er Mai* (2 min)
*Maman fait du feu* (2 min)
*Papa tond la pelouse* (3 min)



Extrait du DVD Lycéens au cinéma produit par la Région Rhône-Alpes, 2002.

# PRÉSENTATION

## *Sur la plage de Belfast*

### SYNOPSIS

« *C'est l'histoire d'un voyageur qui va à Belfast pour rendre un film à des gens.* »
Dans une caméra Super 8 achetée chez un brocanteur de Bangor en Irlande du Nord et offerte par une amie, le cinéaste découvre un film amateur oublié. Il décide de retrouver les personnes filmées. Après avoir daté la pellicule, le cinéaste part en Irlande. Il arrive dans un Belfast pacifié, les loyalistes et l'IRA s'étant mis d'accord sur un cessez-le-feu, le premier depuis 25 ans. Il se dirige à Bangor. Là, il retrouve la trace du brocanteur qui vendait des caméras. Il repart à Belfast à sa recherche. L'ancien brocanteur lui indique ceux qui lui ont vendu la caméra, les Lennon. Le cinéaste repart à Bangor pour les rencontrer. À la deuxième tentative, il parvient à les rencontrer : sur le film, ils reconnaissent Mollie. Le cinéaste retrouve grâce à eux toutes les personnes apparaissant dans le film : d'abord Mollie et sa fille Lorraine, puis le mari de Lorraine, Jack Nicholl, et leur fille Charmaine. L'amie qui avait offert la caméra au cinéaste vient le rejoindre pour fêter cette réussite. De retour chez les Nicholl, il apprend que c'est Alec, le mari défunt de Mollie, qui a réalisé le petit film amateur. Le cinéaste et la famille retrouvée retournent ensemble sur la plage et se filment.



### HENRI-FRANCOIS IMBERT

Né en 1967 à Narbonne, Henri-François Imbert se voit prêter une caméra Super 8 à l'âge de 20 ans. Il dira plus tard, qu'il n'était à l'époque pas un cinéphile, même s'il allait parfois au cinéma et qu'il a « *tout réinventé à son niveau* »[1]. Il commence à filmer sa famille, et ses premiers courts-métrages renvoient par leur titre au cinéma amateur : *Papa tond la pelouse, Maman fait du feu, Bon anniversaire papa*. Plus tard, il rapprochera sa démarche de celle d'un Jonas Mekas et de son « Ciné-journal ». Puis il réalise quatre films-voyages, *Sur la plage de Belfast, Doulaye, une saison des pluies, No pasarán, album souvenir* et *Le Temps des amoureuses* où la rencontre nécessite toujours le déplacement. Chacun des films travaille la question de la mémoire : celle de la famille Nicholl dans *Sur la plage de Belfast* et par son prisme celle véhiculée par tout film de famille, celle du cinéaste lui-même, qui part d'un souvenir pour entreprendre un voyage-enquête ; la mémoire individuelle dans *Doulaye* ; la mémoire collective dans *No pasarán*. Son dernier film en date, *Le Temps des amoureuses*, explore les souvenirs d'un acteur du film de Jean Eustache, *Mes petites amoureuses*. Connaître le cinéma d'Henri-François Imbert implique de reconnaître le timbre spécifique de sa voix qui accompagne toujours les images de ses films. À travers cette présence, le cinéaste, qui travaille souvent à partir des images des autres, élabore toujours une œuvre éminemment autobiographique.



« *Il y a quelque chose de l'ordre de l'objet trouvé, mais pas seulement. J'ai presque envie de dire* "objet recueilli", *dans le sens où dans* "trouvé", *on comprend* "trouvé par hasard" ; "recueilli", *c'est déjà un hasard plus objectif.* »[2]
Il réalise également à deux reprises une installation intitulée *I.m.D.* où, à travers trois écrans vidéo, il plonge le spectateur dans une contemplation d'images quotidiennes de l'Afrique.
Parallèlement à sa démarche de cinéaste, Henri-François Imbert entreprend dans les années 2000 une recherche théorique sur le cinéma. Aujourd'hui, titulaire d'un doctorat sur le documentaire africain, il enseigne à l'Université Paris 8.

1) Henri-François Imbert, entretien avec Laurent Devanne et Nachiketas Wignesan, *Kinok.com*, 2003, (http://www.arkepix.com/kinok/Henri-Francois%20IMBERT/imbert_interview.html)
2) Propos recueillis par Andreas Fontana, *Une place dans les archives de notre mémoire*, Master cinéma, 2009.

# PROPOS DU RÉALISATEUR

## Inventer une histoire

« J'ai commencé à filmer ce que je voyais de mes fenêtres, depuis ma chambre. Je n'ai même pas osé sortir dans la rue. Petit à petit, j'ai filmé mes copains, ma famille et j'ai commencé à faire du ciné-journal sans même savoir que ça existait. (…) Je faisais du Super 8 sans son. Petit à petit, au fil des années, je me suis mis à ajouter du son, des narrations. Je continue à faire des documentaires qui sont toujours du ciné-journal : je raconte ce qui se passe, ce que je vois avec une démarche très proche d'un cinéaste amateur. Je collecte des petits fragments, des petits bouts et ensuite, au montage, j'essaie d'écrire une histoire. La narration me permet de combler les vides.

### Le matériel

Je ne me dis pas : « *Je vais essayer d'avoir une démarche modeste en utilisant du matériel amateur* ». J'utilise du matériel amateur parce que c'est celui que j'ai. La question n'est pas : « *Pourquoi ne pas utiliser une caméra 35 mm ?* ». La question c'est : « *Pourquoi ne pas utiliser une caméra Super 8 ?* ». Pourquoi ne pas utiliser du matériel qui existe, qui n'est pas très cher, qui est beau, qui vaut le coup d'être utilisé ?

### L'invention d'une histoire

Je travaille à partir de ce qui arrive, de ce qui m'arrive. C'est le hasard, mais c'est aussi un genre d'écriture. Je choisis dans le hasard des choses qui, au moment où elles arrivent ou longtemps après qu'elles soient arrivées, continuent à avoir une résonance. C'est cette résonance qui peut être une piste pour commencer un projet. Ensuite, je conduis ce projet pendant un temps assez long. Ça part d'un truc assez intime et ça va finalement s'ouvrir aux autres. Ça devient un vecteur pour aller vers le monde, pour aller vers les gens[1]. Je m'intéresse à plein de choses, à la rencontre avec des gens, à l'émergence du politique, du social, de l'histoire avec un grand H, mais je m'intéresse aussi au cinéma et dans le cinéma, à l'invention d'une histoire. C'est-à-dire à la narration, à comment construire une histoire, à partir de choses très ténues. C'est un peu mon défi à moi, de partir de quelque chose qui n'existe pratiquement pas : le souvenir d'un ami de mon père (*Doulaye, une saison des pluies*), six cartes postales (*No pasarán, album souvenir*), un film Super 8 de deux minutes qui ne montre rien d'extraordinaire (*Sur la plage de Belfast*), ou une rencontre dans un bar avec Hilaire, qui a joué dans un film d'Eustache. (…) Il y a des gens qui vont trouver que tout ça n'est pas assez extraordinaire. Mais ce qui m'intéresse, c'est de partir justement d'un objet singulier, mais fragile, ténu, et de voir comment, à partir de cet objet, j'invente une histoire. Et comment ça se travaille une histoire, comment ça se construit une histoire, comment le réel la nourrit[2].

### Une question de rythme

Dans une galerie ou dans un musée, on est libre de faire son chemin, de s'approcher, de ressentir les choses à son rythme. Au cinéma, pendant une heure et demie, on est scotché, guidé par un rythme qui n'est pas forcément le nôtre. Dans mes films j'essaie par moments de retrouver quelque chose de l'ordre de la liberté pour le spectateur. C'est-à-dire que le rythme qui guide, que la construction du film, laisse quand même des moments pour s'échapper. (…) Souvent, les images tournées en Super 8 ou les photos sont une façon de décoller du rythme du récit principal tourné en vidéo. (…) On est dans des matières plus chaudes, plus chaleureuses, avec tout ce que l'on peut appeler du « bruit » dans l'image, du grain qui nous amène à considérer la plasticité du film, à prendre un recul et à le regarder pour ce qu'il est, un film sur un écran, et pas simplement être là à écouter et à « ingurgiter » un récit. Les différents supports cassent cette relation quasi-servile que l'on peut avoir avec le cinéma, une relation de facilité (…). Quand on change de support et que tout à coup le support nous amène un rapport différent à la lumière, on le remarque : il y a une transparence, la façon de filmer n'est plus la même. On filme différemment en Super 8 qu'en vidéo parce que l'on a un chargeur de trois minutes, parce que la caméra est plus légère, parce qu'il faut laisser le doigt appuyé sur la « gâchette » pour que cela tourne, etc. Il y a un autre geste qui produit une autre image. Et cette autre image en apparaissant dans le film, nous parle du geste et nous ramène à être spectateur de cinéma et plus spectateur d'un film, à savoir d'un contenu qui nous est livré sans que l'on en sorte. On redevient spectateur du cinéma. »[3]

### Les mots du titre

Les titres, ce sont des choses qui ne viennent pas à la fin du film, mais qui sont là pratiquement dès le début. Au moment du tournage, il y a une association de mots qui sont chacun porteur d'une partie du projet. « Sur la plage », ça désigne ce petit film trouvé. Et puis « Belfast », ça désigne l'idée d'un voyage à Belfast. Il n'y a pas de plage à Belfast, il y a un port, mais « la plage de Belfast », ça n'existe pas.

1) « Henri-François Imbert, cinéaste », entretien avec Nachiketas Wignesan, Laurent Devanne, cf. transcription : http://www.arkepix.com/kinok/Henri Francois%20IMBERT/imbert_interview.html
2) *8 et demi*, Le site des étudiants en cinéma de Paris 8, 20.02.09, http://www-8etdemi.univ-paris8.fr/liens.html
3) *8 et demi*, idem.
4) Entretien, DVD « Docs en Courts ».



# ANALYSE

## Enquête, déambulation, rencontre










Le film d'Henri-François Imbert se construit selon une logique d'enquête. La logique de tout récit d'enquête est de faire découvrir au lecteur/spectateur les éléments nécessaires à sa résolution sans qu'il s'en rende compte, avant de les pointer à son attention. Ici, le cinéaste nous laisse d'abord voir en entier le petit film qui, à la première vision, ne nous apprend rien sur les gens recherchés. Aussi l'entreprise semble-t-elle de prime abord totalement impossible. Mais les divers éléments du petit film deviennent sous le regard attentif du cinéaste autant d'indices pour mener l'enquête à bien : la datation de la pellicule permet d'établir la période où le film a été tourné, les éléments qui apparaissent furtivement dans l'image tremblée, illisible au premier coup d'œil, permettent de localiser le brocanteur. La caméra elle-même devient une pièce à conviction, puisque c'est en la reconnaissant que le brocanteur indique au cinéaste ceux qui lui ont vendu la caméra. Puis, au cours du film, le montage va parfois servir la démonstration : la juxtaposition des éléments visuels sera là pour prouver que le cinéaste est sur la bonne voie. Ainsi le cinéaste intercale l'image de la boutique du petit film et les images dans la salle des ventes, tout en attirant notre attention sur les éléments reconnaissables : poignée de porte, carrelage, devanture du magasin d'en face.

Cependant, il y a une différence essentielle entre les récits d'enquête traditionnels et celui d'Henri-François Imbert. Le cinéaste part à la recherche de gens que, dans un premier temps, il n'espère pas vraiment retrouver. Il dit assez tard dans le film : « *Je me demandais parfois ce que je faisais sur la trace de ces gens que je ne retrouverais certainement pas.* » Il avoue également espérer une sorte de miracle, lorsqu'il admet qu'il cherche dans les visages des passants à reconnaître ceux du petit film. À ce moment, la juxtaposition des images, au lieu de resserrer les liens de l'enquête, les distend au contraire, accentuant le hiatus entre les images un peu floues du bord de mer et celles qui glissent sur les visages de passants anonymes.

### Pas de côté

D'ailleurs, également à l'opposé d'une simple démarche d'enquête, tendue vers son but, le cinéaste introduit dans le film les temps de latence du voyage qui deviennent autant de moments suspendus. À sept reprises, il montre les images d'un voyage en train ou en voiture, filmées par une fenêtre, généralement accompagnées par la musique. Il montre également ses déambulations dans Belfast : son errance dominicale le lendemain de son arrivée et son attente impatiente avant de rencontrer le brocanteur. Cette absence d'une tension constante vers la résolution de l'énigme montre qu'il s'agit bien d'une démarche poétique, qui devient une manière d'aller ailleurs et à la rencontre des autres.

Ces autres, dont le cinéaste prononce toujours avec insistance les prénoms, comme pour rappeler qu'il s'agit bien de vraies rencontres et non de contacts utilitaires pour faire avancer sa recherche, ne vont pas forcément aider à faire aboutir l'enquête : Steven, le serveur croisé dans un café, semble dubitatif face à la démarche du cinéaste. Dorothy, d'abord poliment indifférente, suggère une piste de recherche qu'elle propose au cinéaste d'explorer seul. À son « *Nous pourrions le trouver ainsi* », elle répond : « *Vous devrez le faire seul* ». Mais comme le cinéaste filme l'échange, nous la verrons en temps réel se taire, hésiter, puis se décider à participer au film.

Rencontrer les autres signifie également pour le cinéaste évoquer la réalité du pays à travers le prisme individuel. Arrivé à Belfast le premier jour de paix en Irlande du Nord, il parle de la photographie du premier enfant né en temps de paix, mais se refuse à la montrer dans le film, car nous ne savons rien de cet enfant et qui resterait une abstraction, tout comme John Major, « *venu saluer la paix, je crois* », entraperçu au hasard d'une déambulation. Le cinéaste signale sa position décalée par rapport à la situation historique : « *Ce qui semblait surprenant ici, ce n'était pas que je cherche à retrouver cette famille, mais que je sois là pour autre chose que pour faire un reportage sur la guerre ou sur la paix.* » Mais lorsque le cinéaste présente en voix *off* le serveur Steven, qui n'apportera rien à l'enquête et que l'on ne reverra pas, il s'attarde à raconter l'histoire de sa famille, qui a émigré avant de rentrer, prise du mal de pays. Plus tard, on apprendra que la famille Nicholl, celle du petit film, a vécu une histoire similaire. Ces parcours intimes de familles dessinent alors en creux une souffrance plus générale, celle de tout un pays.

# ANALYSE DE SÉQUENCE

## Les hommes à la caméra

**De 33:47 à 37:00.**
En démarrant son enquête à partir d'un film trouvé, Imbert prend comme point central de son enquête un regard. Ce regard, on ne l'apprendra qu'à la fin, est celui d'Alec, le mari de Mollie, dont la présence est inscrite en creux dans les images du petit film. Nous le savons non seulement parce que le cinéaste nous en parle, mais également parce que l'une des séquences précédentes nous a donné des clés pour mieux regarder le petit film. Lorsque la famille réunie le découvre, Mollie rappelle à sa petite-fille qu'elle l'éclaboussait parce qu'Alec lui disait de le faire. Aussi, lorsque nous revoyons ce plan dans la dernière séquence, le geste de la petite fille nous renvoie-t-il à la portion du hors-champ qui se trouve derrière la caméra, là où se tient le filmeur Alec.

La séquence finale interroge, sur une durée d'à peine plus de trois minutes, le regard cinématographique. Dans les vingt plans qui la composent, nous pouvons distinguer quatre regards différents : celui d'Alec, celui de Henri-François Imbert, mais également tour à tour ceux de Charmaine et de Jack à qui le cinéaste donne une caméra.

Ainsi, c'est à la trente-cinquième minute de film que nous voyons à la caméra, pour la première fois, quelqu'un d'autre que le cinéaste lui-même. C'est Charmaine qui tient la caméra. Cette manière de mettre deux caméras face à face annihile en partie le hors-champ : on voit non seulement chacun des regards, mais aussi les regardeurs. Ce dispositif est mis en évidence lorsque Charmaine filme Henri-François Imbert, l'œil à sa caméra, alors qu'en voix *off*, le cinéaste nous parle d'Alec, dont aucun contrechamp n'offre l'image. Le disparu ne subsiste que dans son regard, celui du petit film. Un peu plus tard dans la séquence, un plan tremblé montre les trois femmes, grand-mère, mère et fille, puis la caméra opère un panoramique vers la gauche et révèle soudain Imbert, alors que nous pensions que c'était lui qui filmait. Qui filme alors ? Cette interrogation, qui était restée en suspens presque tout le film pour les images amateurs originelles, trouve ici une réponse immédiate : le plan suivant, filmé par Imbert, nous montre Jack, une caméra à la main.

### Quatre regards, un montage

Chacun des regards dans la séquence peut se différencier : Jack et Charmaine filment en Super 8, ce qui donne à l'image qu'ils produisent un grain particulier, mais ils ne filment pas de la même manière. Jack filme les trois femmes et Imbert, en les réunissant par un mouvement de caméra latéral. Charmaine, quant à elle, suit les déplacements de son père. Les images d'Alec, également filmées en Super 8, se reconnaissent immédiatement non seulement parce qu'au cours du film nous les avons vues et revues, mais également parce que ces images sont plus lumineuses, filmées en été et toujours en plan large. Enfin, les images de Henri-François Imbert, filmées en vidéo, cherchent inlassablement à réunir : dans le premier plan Lorraine est rejointe dans le champ par les trois autres membres de sa famille, dans le deuxième c'est Charmaine qui rejoint Jack. Dans l'avant-dernier plan du film, ils sont réunis tous les quatre et le cinéaste se rapproche d'eux lentement, comme pour mieux les encadrer et les garder ensemble dans l'image.

La séquence ne cesse de rapprocher des images qui pourraient être semblables, qui se font écho : après un panoramique aller-retour entre Charmaine avec la caméra et Mollie qui la regarde avec affection, le cinéaste monte un extrait du petit film où l'on voit Mollie et Charmaine ensemble, dix ans auparavant. Au plan où Jack est rejoint par Charmaine succède un plan d'eux provenant du petit film. Mais il ne s'agit pas là de rapprocher pour simplement comparer les personnes et les transformations apportées par le temps. Le cinéaste cherche avant tout à rapprocher divers regards et à révéler la singularité de chacun. Ainsi après un plan de Jack filmé par sa fille Charmaine, nous découvrons un plan filmé par Alec où Charmaine se retourne vers son père. Les plans ainsi mis côte à côte déclinent le regard de la fille posé sur le père, que ce soit par le biais d'une caméra ou non.

Le regard d'Henri-François Imbert apparaît également dans ces choix de montage, c'est lui qui rapproche et fait dialoguer ainsi les regards des quatre filmeurs.


2


3


8

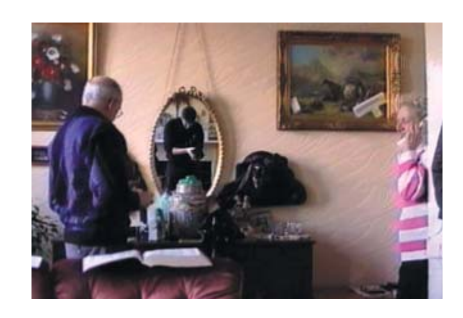

9


14


15


19


20



# ANALYSE DE FRAGMENT

## Film de famille, dispositif de l'intime



Un film de famille est, la plupart du temps, réalisé dans le but de garder la trace de moments heureux passés entre proches ou entre amis et d'être visionné dans un cadre privé. Souvent le sens des événements filmés ne peut être compris à partir des seules images, et nécessite le commentaire d'un proche. Le petit film d'Alec en est un bon exemple, dans la mesure où les explications de la famille permettent de comprendre que le plateau que Mollie tient fièrement dans le deuxième segment est un trophée ou encore que c'est le réalisateur du petit film qui incite sa petite-fille à asperger Mollie d'eau. Le cinéaste restitue donc au film sa fonction première en le rapportant à ceux qui y figurent et qui peuvent en goûter pleinement la saveur. Mais en même temps, il transforme la fonction du petit film amateur en le mettant au centre de son projet cinématographique. Le film acquiert alors une fonction nouvelle, celle de preuve et d'indice dans une enquête.



Même lorsque c'est à une autre famille et à des inconnus qu'il s'intéresse, Henri-François Imbert dit construire toujours une œuvre autobiographique. Le cinéaste ne se met pas en scène comme d'autres documentaristes, tel Michael Moore, mais sa présence est sensible à chaque instant du film. Tout d'abord nous verrons le cinéaste à trois reprises : deux fois dans des reflets de miroir chez les Lennon (20:58), puis chez les Nicholl (30:25), puis filmé par les protagonistes dans la dernière séquence. Le cinéaste est également présent à travers sa voix. Il opte pour un ton proche de la confidence ou de l'aparté, créant un lien de complicité avec le spectateur. Ainsi, lorsque le serveur Steven lui suggère que la première scène du petit film se passe sur la plage de Ballyholme, le cinéaste ne le contredit pas, mais s'adresse directement à nous : « *Mais moi, je savais que ça ne pouvait pas être Ballyholme.* » Pour preuve de cette complicité entre spectateur et narrateur, le montage nous montre la plage de Ballyholme, s'autorisant pour la première fois depuis le début du film à insérer des images d'un lieu dont nous ne savions pas que le cinéaste l'avait visité.



### Le film de famille mis en abyme

Alors qu'il interroge les images d'un film d'une autre famille, Henri-François Imbert instille des moments qui relèvent d'un film de famille qui serait le sien. Dès les premiers mots, il évoque ainsi une amie qui lui a offert la caméra, point de départ du film. Lorsqu'il parvient à retrouver la famille filmée, il contacte cette amie qui vient le rejoindre pour le fêter avec lui. Démarre alors une courte séquence composée de quinze plans (29:37 - 30:12). Les plans sont tournés en Super 8 et accompagnés au montage par la même musique que celle qui accompagnait au début le petit film amateur d'Alec.

Le court extrait renvoie au film amateur dont le film de famille relève : souvent les films amateurs sont des tournés-montés, c'est-à-dire que le film fini n'a pas subi de modifications après avoir été tourné. Il demeure tel quel et l'on y voit les ratés du tournage : mouvements trop rapides, recadrages, tremblé, flou. C'est le cas dans cet extrait constitué de plans excessivement courts (comme si l'opérateur avait coupé sans le vouloir) et qui comporte des défauts comme les flairs (reflets d'un rayon de soleil qui traverse l'image), ou encore un plan flou sur les mains tenant les tasses, suivi tout de suite après par le même plan net.

La disparition, durant ces trente secondes, de la voix *off*, rend les images énigmatiques. Nous ne savons plus dans quel lieu exact nous nous trouvons ni laquelle des deux femmes est celle qui a offert la caméra au cinéaste. Les indices sur les lieux sont disparates : un parking, un endroit élevé d'où s'ouvre une belle vue, une barrière en bois, une baignoire abandonnée. Les plans de cette séquence, tout comme le film d'Alec, révèlent une forte complicité entre le filmeur et les filmées : la femme aux cheveux blancs fait mine de se cacher en riant, la jeune femme sourit à l'objectif. La bouteille de champagne suggère qu'il y a bien un moment festif en préparation, mais dont on ne verra rien. Les femmes pointent hors champ et parlent, ce qui suggère qu'il y a une discussion animée.

Ainsi, durant ces quelques instants, le cinéaste met le spectateur dans une situation similaire à celle où il s'est trouvé lui-même en découvrant le film d'Alec.

# PISTES DE TRAVAIL







## 1. Les formes du film

Le film d'Alec qui fait démarrer le projet du film, ne dure que 2 minutes 16 secondes et il n'est montré qu'une seule fois en entier, au début. Pourtant, à la fin de la projection de *Sur la plage de Belfast*, le spectateur garde l'impression d'avoir vu et revu le film, d'en avoir acquis une connaissance intime.
Il peut être intéressant d'observer les différentes formes dans lesquelles le petit film apparaît au cours des 38 minutes. Imbert en imbrique 18 extraits avec ses propres images (ces extraits constituent 4 minutes de film), il montre aussi le film *in situ*, sur un écran, quatre fois. Enfin, le petit film apparaît en tant qu'objet : pellicule, cassette VHS ou série de photographies utilisées par Imbert six fois. Comment chacune des formes augmente notre connaissance du petit film et la compréhension que nous en avons ?
Par exemple, lorsque le petit film est montré sur photographies, nous ne voyons jamais ce qui apparaît sur ces dernières. D'une part, ne les voyant pas, nous nous surprenons à deviner de quel moment du film parlent les personnes interrogées, ce qui nous donne l'impression de bien connaître le contenu du petit film. D'autre part, le refus de montrer à ces moments les photographies oblige le spectateur à se concentrer sur la réaction de ceux qui regardent. Que privilégie chacune des formes : voyons-nous la même chose lorsque les Lennon regardent le film devant nous ou lorsque nous regardons le petit film en plein écran ?
Enfin, comment les images de la scène finale, filmées par Imbert, Charmaine et Jack, font-elles écho à celles du petit film d'Alec ?

## 2. Commentaire, silence et musique

La forme de la narration élaborée par Henri-François Imbert se construit à travers les commentaires, prononcés en voix *off*, dont le cinéaste lui-même dit qu'ils permettent « *de combler les vides* ».
Les commentaires influent, en effet, sur notre lecture des événements. Ainsi, c'est la voix qui nous renvoie à la présence fantomatique d'Alec dans les images du petit film lors de la dernière séquence. Les commentaires non seulement donnent du sens et garantissent la cohérence du récit, mais ils créent également de véritables rebondissements dans le déploiement narratif. Lorsque Mollie et Lorraine regardent les photographies du petit film, la voix du cinéaste pousse le spectateur à s'interroger : « *J'ai commencé à filmer, parce que j'étais content que quelqu'un se reconnaisse sur ces photos, mais j'avais du mal à croire que je les avais retrouvés. Il y avait aussi sa fille qui regardait les photos sans rien dire.* » Le cinéaste signale qu'un dernier doute subsiste. De même, la disparition de la voix *off* est toujours significative. Lorsque Lorraine se met enfin à parler, le silence du cinéaste en dit long. D'ailleurs il coupe non seulement sa propre voix, mais également le son direct et avec lui la voix de Lorraine. Nous la voyons s'animer et parler, sans rien entendre, la bande son étant alors occupée uniquement par la musique. Ce retrait montre que la dernière résistance a été vaincue, et le cinéaste nous laisse observer les deux femmes face-à-face avec leurs images d'il y a vingt ans.
Il peut dans ce sens être intéressant d'étudier les autres moments de silence de la voix *off*. Quel rôle joue alors la musique qui accompagne les images ?

## 3. Le film amateur

Plutôt que de parler de films amateurs et de films professionnels, il peut être plus intéressant d'étudier ce qui relève du dispositif du film amateur. Autrement dit, comment, à quel moment et pourquoi le spectateur identifie-t-il un film comme amateur ? Les défauts sonores, voire l'absence de son direct, les défauts visuels tels que les flairs, les coupes brutales, les raccords de plans quasiment identiques, les hiatus narratifs, l'interpellation du filmeur par les filmés et les situations festives et familiales sont autant de repères possibles. Ces éléments composent un style que le spectateur est habitué à identifier en tant que celui du film amateur.
On peut également étudier le rôle de ce dispositif dans le cinéma fictionnel. Souvent, les personnages filment ou regardent des films qu'ils auraient eux-mêmes réalisés en amateur et ces derniers jouent alors un rôle déterminant dans le déroulement narratif. L'analyse de quelques exemples tels que *Rebecca* d'Alfred Hitchcock (1940), *Sandra* de Luchino Visconti (1965), *Drugstore Cowboy* de Gus Van Sant (1989), *La Captive* de Chantal Akerman (2000), permet d'observer l'importance que joue ce dispositif dans le cinéma de fiction.

# POINTS COMMUNS

## 1. Le cinéma contre l'oubli

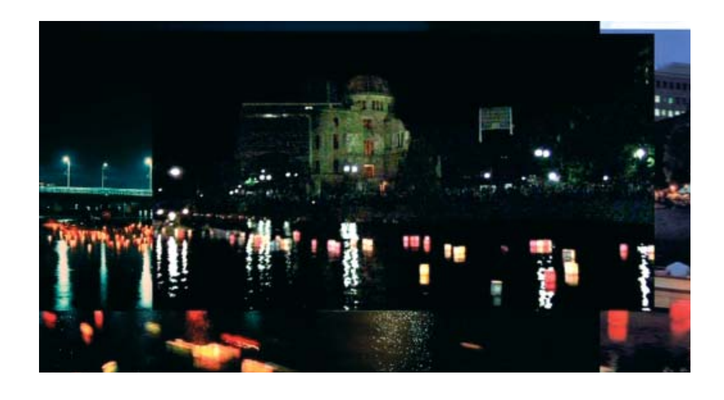
Les trois films du programme questionnent la mémoire.
*200 000 fantômes* choisit d'aborder cette question à travers la trace visible : celle que laissent les images partiellement recouvertes, mais surtout celle que représente le dôme qui se tient, inchangé au centre d'un univers en mouvement. On peut ainsi associer le dôme au film dans son ensemble, les deux étant des objets de résistance à l'oubli. Jean-Gabriel Périot compare d'ailleurs la fabrication de ses films à la construction d'un mémorial.
Dans *Irinka & Sandrinka*, il y a deux mémoires en jeu : celles de Sandrine et de sa tante Irène. Les deux mémoires peuvent se rejoindre dans un terrain imaginé par la cinéaste, composé de bribes de souvenirs subjectifs de chacune et d'une construction imaginaire, faite d'images inventées (les personnages d'Irinka et de Sandrinka dessinés par Sandrine) et d'archives remaniées (photographies, films historiques). Les mots qui terminent le film, ceux d'Irène, qui parle de l'album de famille brûlé et de son refus de retourner en Russie signalent que le film que nous venons de voir est bien la seule manière de sauver de l'oubli ces moments du passé. Sandrine Stoïanov redonne vie à l'album de famille disparu.
Henri-François Imbert considère également que ses films travaillent à sauver de l'oubli les objets auxquels ils s'intéressent : « *Quand je dis recueillir, ça veut presque aussi dire "sauvetage". Comme on recueille quelqu'un qui va très mal, par exemple, quelqu'un qui serait au bout du rouleau. Là, il y a aussi ça, il y a aussi cette dimension de quelque chose qui va être perdu – c'est-à-dire un petit film ou un souvenir. Donc il y a véritablement cette idée de s'attacher à quelque chose avant qu'il ne soit trop tard. Avant disparition. Avant effacement.* »
Tous ces films retrouvent alors ce qu'André Bazin considérait comme la visée psychologique de tout art, le désir de « *sauver l'être par l'apparence* ». Contrairement à la photographie, le film « *ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue (…). Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement !* »[1] C'est bien le déroulement du film qui redonne durée et vie aux photographies utilisées par Jean-Gabriel Périot. Sandrine Stoïanov réanime littéralement les photographies de ses ancêtres. Quant à Henri-François Imbert, son film commence par redonner au film sa durée réelle, intacte, avant de partir à la recherche de ses « personnages » au présent, comme pour lui donner vie sous nos yeux.

## 2. Faire son film avec les images des autres

Les trois films posent chacun à sa manière la question de l'appropriation d'images faites par d'autres afin de construire une œuvre personnelle.
Dans *200 000 fantômes*, la présence du cinéaste transparaît dans sa manière de sélectionner ses images, de les faire apparaître selon un rythme et un ordre précis. Le choix de la superposition, quant à lui, donne lieu à des images mixtes, créées à partir de plusieurs photographies dont Périot n'est pas l'auteur. Mais l'image globale ainsi produite est bien celle du cinéaste.
Sandrine Stoïanov ne voulait pas voir la véritable Russie avant d'avoir fini *Irinka & Sandrinka*, afin de construire une Russie fantasmée. Mais la fabrication concrète de cette Russie renvoie par son éclectisme à toutes les sources auxquelles la cinéaste emprunte des éléments visuels : images d'archives, dessins de livres pour enfants, affiches de propagande. Ici, le processus d'appropriation est visible : les images préexistantes, extraites de leur contexte, sont réorganisées, manipulées, déformées afin de composer une image dont l'auteur est bien Sandrine Stoïanov.
Dans *Sur la plage de Belfast*, Henri-François Imbert découpe le petit film d'Alec pour imbriquer ses images avec celles tournées par lui-même ; il fait prendre vie au film en le projetant à divers spectateurs et se l'approprie en le « faisant parler » à travers son examen attentif, sa datation et l'enquête menée pour retrouver ses protagonistes. Le cinéaste nous signale d'ailleurs que ne pas être l'auteur de toutes les images de son film fait partie de son projet et de sa démarche. Il cède ainsi dans la séquence finale une caméra aux personnages de son film.
Dans les trois films, c'est donc bien le geste d'organiser, de rassembler les images (au sein d'un même plan ou dans le montage) qui détermine le point de vue du cinéaste.




1) André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éd. Le Cerf, 1976.







# SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

### *200 000 fantômes*

*Nijuman No Borei*, Sandrine Domenech, http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/horschamp/2007/HC_2007_5.pdf

Entretiens avec Jean-Gabriel Périot :
Avec Marion Klotz : http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4576
http://www.dailymotion.com/video/x8kfbx_rencontre-avec-jean-gabriel-periot_shortfilms
Avec Stéphane du Mesnildot : http://www.promenadesphotographiques.com/index.php?a=projections

### *Irinka & Sandrinka*

http://irinkaetsandrinka.blogspot.com
Ce blog, créé par la cinéaste elle-même, est consacré au film. On peut y consulter des documents et des photographies qui montrent les esquisses de la cinéaste ainsi que les diverses étapes nécessaires pour composer les images complexes et hétéroclites du film.

### *Sur la plage de Belfast*

Site internet :
http://www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com
Entretiens :
« Henri-François Imbert, cinéaste », entretien avec Nachiketas Wignesan, Laurent Devanne, diffusé lors de l'émission de cinéma *Les Désaxés* diffusée sur Radio Libertaire (23.10.2003), transcription : http://www.arkepix.com

Textes d'Henri-François Imbert :
« De l'un à l'autre », *Trafic* n° 50 « Qu'est-ce que le cinéma ? », éd. P.O.L, été 2004.
*Doulaye, une saison des pluies, Carnets de tournage,* éd. Scope, 2005.
*Samba Félix Ndiaye cinéaste documentariste africain*, éd. L'Harmattan, 2007.

### Ouvrages généraux

« Ontologie de l'image photographique » d'André Bazin, dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éd. du Cerf, coll. 7e Art, 1976.

Laurent Guido, Olivier Lugon, *Fixe / Animé, Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, éd. L'Âge d'Homme, 2010.

Odette Martinez-Maler, Laurent Veray, *Écritures filmiques du passé / archives, témoignages, montages*, éd. Association des amis de la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Nanterre, 2008.

Roger Odin (dir.), *Le Film de famille : usage privé, usage public*, éd. Méridiens Klincksieck, Paris, 1995.

Roger Odin (dir.), *Le Cinéma en amateur*, éd. Centre d'Etudes Transdisciplinaires, Paris, 1999.

### Choix de films à mettre en regard des trois courts métrages

*La Jetée* de Chris Marker, 1962, 28 min. L'un des plus célèbres films réalisés avec des photographies filmées.

*Un voyage américain* de Philippe Séclier, 2009, 58 min. Un film sur *Les Américains*, le livre-manifeste du photographe Robert Frank, publié en 1958.

*Images du monde et inscriptions de la guerre* d'Harun Farocki, 1988, 1 h 15. Film sur le rôle de la photographie durant la Seconde Guerre Mondiale.

*Ulysse* d'Agnès Varda, 1982, 21 min. La cinéaste revient sur une photographie prise 30 ans plus tôt.

Site internet : http://jgperiot.free.fr

Tous les films réalisés par Jean-Gabriel Périot disponibles en intégralité.

*Henri-François Imbert (de 1996 à 2003)*, coll. Le geste cinématographique, éd. Montparnasse. Les trois premiers films de Henri-François Imbert, *No pasaran, album souvenir* ; *Doulaye, une saison des pluies* ; *Sur la plage de Belfast*, accompagné d'un livret.

### Le DVD *Doc en Courts*

(Collection Cour(t)s de Cinéma)
Les trois courts métrages étudiés sont réunis dans le DVD *Docs en Courts*, édité par le CRDP de l'académie de Lyon dans la collection « Cour(t)s de cinéma ». Le DVD propose cinq courts métrages témoignant de la richesse actuelle du documentaire dans la création cinématographique :
**- *200 000 fantômes* de Jean-Gabriel Periot**
**- *Irinka et Sandrinka* de Sandrine Stoianov**
**- *Sur la plage de Belfast* de Henri-François Imbert**
**- *L'usine s'engage* de Jacques Mitsch**
**- *Mon beau sourire* d'Angèle Diabang Brener**

Plus de deux heures de ressources sont proposées autour de ces cinq films, avec des parcours pédagogiques variés :
– l'implication du cinéaste, le montage, l'archive, reportage/documentaire
La parole des cinéastes, des enseignants, des chercheurs et des élèves permettent aux enseignants de construire leur propre séquence pédagogique.

Sur les trois films du programme, le DVD contient notamment :
– un film montrant une classe discutant de *200 000 fantômes* après la projection du film et évoquant les diverses questions que soulève l'œuvre de Jean-Gabriel Périot auprès des élèves ;
– une analyse audiovisuelle d'*Irinka & Sandrinka* qui permet de s'approcher au plus près des logiques du film et de la manière dont la cinéaste manie les images photographiques de sa famille.
– un entretien avec Henri-François Imbert permettant de mieux comprendre la structure de *Sur la plage de Belfast* et la démarche du cinéaste.

Ce DVD est libre de droits pour un usage éducatif.
Sortie : décembre 2010. Prix : 29 euros. Vente : www.sceren.com ou 04 72 00 76 07
Pour en savoir plus et découvrir une partie des ressources de ce dvd :
www.edition.crdp-lyon.fr/docencourts/

## Une histoire de regards

Les premières images de *200 000 fantômes* de Jean-Gabriel Périot nous invitent à nous attarder sur les visages de ceux qui se tiennent sur les échafaudages. Elles nous préparent au face à face avec la famille de la photographie finale. C'est à ce même regard renouvelé et attentif que nous invite Henri-François Imbert dans *Sur la plage de Belfast* lorsqu'il s'attarde sur le petit film retrouvé, qu'il se met à le scruter afin d'en découvrir tous les secrets. Dans *Irinka & Sandrinka*, lorsqu'elle fabrique une Russie composée de toutes pièces et qu'elle nous promène dans son imaginaire, Sandrine Stoïanov expose son regard sur le monde. L'enjeu de ces trois regards de cinéastes inventifs et interrogateurs est la rencontre : celle des regards de Jack, Charmaine, Alec et Henri-François Imbert lors de la scène finale, ceux du spectateur d'aujourd'hui et des Japonais d'alors, ceux de deux femmes qui se parlent et se comprennent le temps d'une confidence.




## RÉDACTEUR EN CHEF

**Simon Gilardi**

## RÉDACTEUR DU DOSSIER

**Eugénie Zvonkine :** docteur en cinéma, enseigne l'histoire et l'esthétique du cinéma à Paris 8. Intervient dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma* depuis 2001 : formation des enseignants, interventions en classes, conception de documents pédagogiques écrits et audiovisuels. Auteur du livret sur *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov.





